



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Frauen auf der Flucht: "Nacht fiel über Gotenhafen" (1959), "Die Flucht" (2007) und "Die Gustloff" (2008) im Vergleich

Tuch, Geesa ; Tacke, A

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-41439>
Book Section

Originally published at:

Tuch, Geesa; Tacke, A (2010). Frauen auf der Flucht: "Nacht fiel über Gotenhafen" (1959), "Die Flucht" (2007) und "Die Gustloff" (2008) im Vergleich. In: Agazzi, Elena; Schütz, Erhard. Heimkehr: Eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit: Geschichte, Literatur und Medien. Berlin: Duncker Humblot, 229-242.

Frauen auf der Flucht – *Nacht fiel über Gotenhafen* (1959), *Die Flucht* (2007) und *Die Gustloff* (2008) im Vergleich
 von Alexandra Tacke & Geesa Tuch

Anlässlich der Ausstrahlung des Fernseh dramas *Die Gustloff* im März 2008 schrieb der Politiker Uwe-Karsten Heye einen Artikel in der *Süddeutschen Zeitung* mit der Überschrift „*Die Gustloff* – Konjunktur des Untergangs“¹ und traf damit unwissentlich den Kern eines erinnerungskulturellen Phänomens. Der ZDF-Zweiteiler *Die Gustloff* (Joseph Vilsmaier, 2008) über den Untergang des gleichnamigen deutschen Flüchtlingsschiffs im Jahr 1945, sowie der ARD-Zweiteiler *Die Flucht* (Kai Wessel, 2007), in dem eine junge Gräfin vor der Roten Armee aus Ostpreußen fliehen muss, reflektieren nicht nur ein wiederkehrendes Bedürfnis, die Leiden der deutschen Zivilbevölkerung im Zweiten Weltkrieg zu vergegenwärtigen, sondern produzieren durch ihre Darstellung des Kriegsendes als katastrophaler Bruch auch einen erinnerungspolitischen Mehrwert, der an die Gründerjahre der Bundesrepublik erinnert. Die „Konjunktur des Untergangs“ beschreibt im Grunde die Wiederkehr einer Erinnerung in der Logik ihrer Verwertbarkeit, wobei die wirtschaftliche Verwertbarkeit von Erinnerung angesichts der aufwändig produzierten und gut verkauften Fernseh dramen durchaus mitzudenken ist.

Im westdeutschen Film der fünfziger Jahre wurde das Kriegsende oft als Untergang visualisiert². So ist z.B. schon 1959 die *Gustloff* vollbesetzt mit Frauen und Kindern auf deutschen Kinoleinwänden gesunken. Der Film *Nacht fiel über Gotenhafen* (Frank Wisbar, 1959), der offensichtlich als Vorlage für die Fernsehfilme *Die Flucht* und *Die Gustloff* gedient hat, thematisierte sowohl die Flucht aus Ostpreußen als auch den Untergang des ehemaligen *Kraft-durch-Freude*-Dampfers *Wilhelm-Gustloff*. Selbst das in *Nacht fiel über Gotenhafen* eingeschnittene Wochenschaumaterial ist in *Die Gustloff* wieder verwendet worden. Der Regisseur Frank Wisbar, der aus dem ostpreußischen Tilsit stammt und den Krieg im amerikanischen Exil verbracht hat, wollte in *Nacht fiel über Gotenhafen* „alle Schrecken vorführen, die der Krieg für Frauen bereithält.“³

Warum Frank Wisbar in *Nacht fiel über Gotenhafen* gerade daran gelegen war und wieso *Die Flucht* und *Die Gustloff* erneut deutsche Kriegserfahrungen für ein heutiges Publikum zugänglich zu machen versuchen, soll im Folgenden untersucht werden. Ausgehend von der These, dass die aktuellen Fernseh dramen die Erzählungen der fünfziger Jahre

¹ Uwe-Karsten Heye: *Die Gustloff – Konjunktur des Untergangs*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 1./2.03.2008.

² Vgl. z.B. *Der letzte Akt* (G.W. Pabst, 1955), *U47-Kapitänleutnant Prien* (Harald Reinl, 1958), *Haie und kleine Fische* (Frank Wisbar, 1957)

³ *Spiegel* Nr.3/1960, S. 59.

wiederaufnehmen, gilt es zu fragen, welche Figuren, Motive und narrative Strategien im beginnenden 21. Jahrhundert wieder bemüht werden und welche Funktion ihnen im Hinblick auf eine kollektive Erinnerung des Kriegsendes zukommt? Welche Kontinuitäten lassen sich erkennen? Worin liegen die Abweichungen und Umschreibungen? Warum richtet sich der Fokus so häufig auf Frauen? Welche Hoffnungen sind an die Untergangsphantasien geknüpft? Was für Identifikationsstrukturen werden angeboten und welche Identitäten sollen dadurch etabliert werden? Zweifelsohne sind es Narrationen, „die kollektiven nationalen Gedächtnissen zugrunde liegen und Politiken der Identität bzw. Differenz konstituieren. Kulturen sind immer auch als Erzählgemeinschaften anzusehen, die sich gerade im Hinblick auf ihr nationales Reservoir unterscheiden.“⁴

I. Der Schleier des Tabus⁵

1997 hatte W. G. Sebald mit seinen Zürcher Poetikvorlesungen über *Luftkrieg und Literatur*⁶ eine Debatte über die mangelnde kulturelle Repräsentation ziviler Kriegserfahrung in Deutschland angestoßen. Ausgehend von Sebalds These vom Versagen der Literatur zentrierte sich die öffentliche Diskussion bald um ein vermeintliches Verbot über die deutschen Leiden im Zweiten Weltkrieg zu sprechen. Scheinbar tabuisierte Themen wie Massenvergewaltigungen oder Luftkrieg, aber auch Flucht und Vertreibung wurden wieder diskursfähig. Die Formen des kollektiven Gedenkens an die nationalsozialistische Vergangenheit veränderten und verschoben sich nach der Wende deutlich und schrieben nicht selten die Deutschen in einen (bedenklichen) Opferdiskurs ein. In ihrem Buch *Der lange Schatten der Vergangenheit* untersucht Aleida Assmann die jüngsten Opfernarrative detailliert, wobei sie auf die Problematiken hinweist, die solche Narrative mit sich führen können, wenn auch nicht müssen.⁷ Hier seien nur einige genannt: wie z.B. Aufrechnung (Verbrechen an den Deutschen *versus* Gräueltaten der Deutschen) oder Verdrängung von anderen Opfernarrativen.

Nicht unwesentlich zur ‚Enttabuisierung‘ von Flucht und Vertreibung beigetragen, so Assmann, habe der Nobelpreisträger Günter Grass. Mit dem Erscheinen seiner Novelle *Im Krebsgang* (2002) wäre Schreiben und Sprechen über Flucht und Vertreibung, ebenso wie über den Untergang der mit deutschen Flüchtlingen voll besetzten *Wilhelm Gustloff*

⁴ Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien 2002, S. 14.

⁵ Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, S. 185.

⁶ W. G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, Frankfurt am Main 2002.

⁷ Vgl. Assmann (2006).

auf einmal wieder möglich gewesen. Dass die Novelle als ein Tabubruch gelesen werden sollte, ja als solcher von Grass geradezu konstruiert worden war, wird im Text mehrfach deutlich. So fordert beispielsweise die Mutter des Ich-Erzählers diesen wiederholt auf, alles aufzuschreiben, was sie selbst damals auf der Flucht und beim Untergang der *Gustloff* erlebt hat:

„Wie aigis die See jewesen is und wie die Kinderchen alle koppunter. Das musste aufschreiben. Biste ons schuldig als glücklich Ieberlebender. Wird ech dir aines Tages erzählen, klitzeklain, ond denn schreibste auf...“

Aber ich wollte nicht. Mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. Die *Gustloff* und ihre verfluchte Geschichte waren jahrzehntelang tabu, gesamtdeutsch sozusagen. (S. 31)

Die Tragweite dieses verordneten Schweigens wird in Grass' Novelle mit Hilfe des rechtsradikalen Sohns des Erzählers ausgelotet, der sich so besessen am „Schicksal der *Gustloff*“ abarbeitet, dass er am Ende sogar einen Mord begeht. Dabei ist der ‚Tabubruch‘ *Im Krebsgang* offensichtlich Teil einer Textstrategie, die die öffentliche Aufmerksamkeit gleichermaßen erfolgreich auf das Thema Flucht und Vertreibung wie auf den vermeintlichen ‚Tabubrecher‘ Grass zu lenken verstanden hat. Dass die Strategie des literarischen Tabubruchs in diesem Zusammenhang ebenso wenig neu ist, wie die Auseinandersetzung mit dem Thema Flucht und Vertreibung machen nicht zuletzt Björn Schaals Studie zu *Jenseits von Oder und Lethe*⁸ sowie Axel Dornemanns Bibliographie zu *Flucht und Vertreibung*⁹ deutlich. Akribisch zeichnen beide die ‚Konjunkturschwankungen‘ der literarischen Beschäftigung mit dem Thema seit 1945 nach.

Dennoch hielt sich in der Folge von Grass' Novelle lange die Vorstellung, die jüngsten literarischen und filmischen Auseinandersetzungen mit Flucht und Vertreibung seien eine neue Errungenschaften. So widmete der *Spiegel* nicht nur dem Erscheinen der Grass'schen Novelle am 4. Februar 2002 seine Titelgeschichte: *Die deutsche Titanic. Die verdrängte Tragödie der ‚Wilhelm Gustloff‘*, sondern lancierte gleich einen Monate später eine vierteilige Serie über die Flucht¹⁰. Auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen reagierte auf das verstärkte Interesse. Neben der Dokumentar-Reihe mit dem Titel *Die große Flucht* (Guido Knopp, 2002) gaben ARD und ZDF zwei TV-Ereignisse in Auftrag, die

⁸ Vgl. Björn Schaal: *Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945*, Trier 2006, S.185.

⁹ Vgl. Axel Dornemann: *Flucht und Vertreibung aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten in Prosaliteratur und Erlebnisbericht seit 1945. Eine annotierte Bibliographie*, Stuttgart 2005, S. VII-XXXII.

¹⁰ Vgl. Der Spiegel (2002), H. 13-16. Die Überschrift der Spiegel-Serie lautete: *Die Flucht. Spiegel-Serie über die Vertreibung der Deutschen aus dem Osten*. Diese vierteilige Serie erschien in erweiterter Form als Spiegel-Spezial im Juni 2002 unter dem Titel *Die Flucht der Deutschen*.

beide einen herausragenden Quotenerfolg erzielen sollten. Die ARD verfilmte *Die Flucht* nach der gleichnamigen Romanvorlage von Tatjana Gräfin Dönhoff und Gabriele Sperl¹¹. Das ZDF beauftragte Joseph Vilsmaier, den Regisseur von *Stalingrad* (1991), mit der *Die Gustloff*. Guido Knopp wurde zudem mit einem Dokumentarfilm über den Untergang des Schiffes beauftragt.

Im Gegensatz zum Literaten Grass geht Knopp in seiner Dokumentation kaum auf die Geschichte der *Gustloff* ein, die das KdF-Traumschiff der Nazis gewesen war. Wo Grass sich auf Spurensuche begibt und berichtet, wie das Schiff, das eigentlich nach Adolf Hitler benannt werden sollte, zu seinem Namen kam, befragt Knopp hauptsächlich Überlebende nach ihren Erlebnissen, ohne diese als historisch-politische Subjekte näher einzuordnen. Eine politische Vorgeschichte scheinen die Interviewten kaum zu haben, der Dokumentarfilm setzt dafür – ebenso wie die zwei „TV-Ereignisse“ – auf Emotionen.

Das Neuartige an den aktuellen Beiträgen zum Thema Flucht und Vertreibung war u.a., wie Ulrike Vedder richtig bemerkt hat, dass sie erstmals das Zeug dazu hatten, „intensive Debatten auszulösen“.¹² Auch die Fernseh Dramen beanspruchten Teil öffentlicher Geschichtsreflexion zu sein und wurden im Kontext eines crossmedial organisierten Begleitprogramms ausgestrahlt. Fernseh- und Zeitungsdokumentationen, Talkshows und Zeitzeugengespräche suggerierten eine erinnerungspolitische Relevanz des Gezeigten und sollten den Authentizitätswert der aufwendig produzierten Hochglanzdramen steigern. Dabei war die an den internationalen Blockbuster-Markt angepasste Ästhetik von *Die Gustloff* und *Die Flucht* nicht unerheblich für die gefühlte Aufwertung der deutschen Kriegserinnerung. War die Aufarbeitung der Geschichte des Nationalsozialismus in den siebziger und achtziger Jahren vor allem ein intellektuelles Projekt¹³ gewesen, folgten die neusten deutschen Flucht-Melodramen dem ‚Privileg‘ des amerikanischen Mainstream-Kinos, historische Ereignisse ungebrochen zu emotionalisieren: Echte *tear jerker* sollten Emotionen produzieren und der filmischen Erfahrung universelle Bedeutsamkeit verleihen.

Diese erinnerungskulturelle Entwicklung wurde im Wesentlichen auf die deutsche (Wieder-)Vereinigung zurückgeführt. Mit der politischen ‚Wende‘ sei auch eine ‚Wende

¹¹ Tatjana Gräfin Dönhoff, Gabriela Sperl: *Die Flucht*. Roman, Berlin 2007.

¹² Ulrike Vedder: Luftkrieg und Vertreibung. Zu ihrer Übertragung und Literarisierung in der Gegenwartsliteratur. In: Corinna Caduff, dies. (Hrsg.): *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, München 2005, S. 59-80, S.59.

¹³ Vgl. z.B. Rainer Werner Fassbinders *Deutschland Trilogie* (Lili Marleen, 198; Lola, 1981; Die Sehnsucht der Veronika Voss 1982)

des Erinnerns¹⁴ einhergegangen, die das Sprechen über Massenvergewaltigungen durch die Rote Armee, die Erfahrungen des Bombenkriegs sowie von Flucht und Vertreibung erst ermöglicht habe. Die Rückkehr deutscher Opfererinnerung nach 1989 ist somit nicht nur durch die Abwesenheit politischer Zwänge, sondern auch in der Notwendigkeit eine neue Identität zu konstruieren geschuldet. Aleida Assmann vermutet, dass sich die deutsche Leidens- bzw. Opfergeschichte als „willkommenes Narrativ erweist, das die ost- und westdeutsche Erfahrung umspannt und sich damit als eine wichtige emotionale Klammer gegenüber den vielen und fortgesetzten Trennungsgeschichten anbietet. Indem man zu diesem gemeinsamen Fundus an Erfahrungen zurückkehrt, betont man eine untergründige Verbundenheit der beiden deutschen Teilstaaten jenseits aller politischen Grenzen und Differenzen. Die Opfergeschichte bietet sich an als neuer nationaler Mythos, der Ost und West verbindet.“¹⁵

Selbstverständlich ist das nicht die einzige Erklärung für das wiedererwachte Interesse an Flucht und Vertreibung¹⁶, auch Assmann diskutiert in ihrem Buch die Rolle die der Generationswechsel dabei spielt sowie die Bedeutung der Zeitstruktur kollektiver Traumata¹⁷. Die These vom gesamtdeutschen Gründungsmythos benennt aber eine wesentliche Funktion der deutschen Film- und Fernseh Dramen. Wider Erwarten bringt dabei die neue historische Situation Deutschlands nach 1989 im Fernsehen keinerlei neuartiger erinnerungskultureller Formen hervor, sondern es wird an alte Erzählformen der fünfziger Jahre angeknüpft. So beziehen sich beispielsweise beide Fernsehfilme über die Flucht der Deutschen aus Ostpreußen deutlich auf *Nacht fiel über Gotenhafen* und nehmen narrative und visuelle Stereotype der Nachkriegszeit auf. Im Folgenden sollen zunächst einzelne Aspekte des westdeutschen fünfziger Jahre Films anhand von *Nacht fiel über Gotenhafen* analysiert werden, um anschließend an neueren Fernsehproduktionen wie *Die Flucht* und *Die Gustloff* zu überprüfen, ob und wie diese im wiedervereinten Deutschland eingesetzt und umgewertet werden.

¹⁴ Barbara Beßlich, Katharina Grätz, Olaf Hildebrand (Hrsg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989, Berlin 2006.

¹⁵ Assmann (2006), S. 193.

¹⁶ Die Erinnerungswende lässt sich nach Ulrike Vedder erklären „zum einen aus der unerwarteten Aktualisierung längst vergangener Vertreibungs- und Bombenkriegserfahrungen durch die nahen Kriege im Europa der 90er Jahre, in Jugoslawien bzw. im Kosovo; zum zweiten aus der Dynamik von Traumatisierungen, in deren Perspektive mehrere Jahrzehnte des Verharrens im Trauma keine lange Zeit sind und deren Auflösung bzw. Zum-Sprechen-Bringen ohne Emotionen undenkbar ist; zum dritten aus den familiären Verstrickungen, die mit der neuen Perspektive auf die Eltern- und Großelterngeneration und deren Täter- und Opferbereitschaft einhergehen und die sich besonders in der Literatur erkennen lassen, die in den letzten Jahren so auffällig oft Geschichte als Familiengeschichten – und als deutsche Opfergeschichten – erzählt.“ Vedder (2005), S. 70.

¹⁷ Vgl. u. A. Assmann (2006).

II. Nacht fiel über Gotenhafen

Nacht fiel über Gotenhafen erzählt die Geschichte der jungen Radiomoderatorin Maria (Sonja Ziemann), die zu Kriegsbeginn 1939 eine Kreuzfahrt auf der *Wilhelm-Gustloff* unternimmt und am 30. Januar 1945 als Flüchtling auf dem Schiff untergeht. Obwohl Maria verheiratet ist, gibt sie nach einem Luftangriff dem Drängen eines Verehrers (Erik Schumann) nach und wird schwanger. Sie verlässt daraufhin ihren Mann und zieht nach Ostpreußen, wo sie ihr Kind zur Welt bringt. Doch noch vor der Taufe erreicht die Rote Armee das Dorf. Mit einem Treck kämpft sich Maria zusammen mit der resoluten Gräfin von Reuss (Brigitte Horney) bis nach Gotenhafen durch. An Bord der *Gustloff* treffen die junge Mutter, ihr nun schwer verwundeter Ehemann Kurt und der verschmähte Kindsvater Schott wieder aufeinander. Das Schiff wird von russischen Torpedos getroffen und sinkt. Nur wenige können gerettet werden, unter ihnen Marias Kind und die Gräfin von Reuss. Die blickt vom sicheren Begleitboot zurück auf das untergehende Schiff:

„Es reißt einem das Herz aus dem Leib, aber bedauern dürfen wir uns nicht. Wir Frauen sind ja selber Schuld. Immer wieder halten wir den Rücken hin, auf dem die Männer ihre Kriege austoben und machen nichts, um es zu verhindern. Das alles hier ist ja morgen längst vergessen. Bis dann wieder so ein Schiff untergeht, vielleicht eines so groß wie die ganze Welt.“

Wichtiger als der Appell, nicht zu vergessen, ist die Konstruktion einer spezifisch weiblichen Schuld. Die zentrale Figur dieser Schuld ist die verführte Frau. Das „Frauensicksal“ begründet sich demnach weniger in den Erlebnissen auf der Flucht als in einer sexuellen Anfälligkeit. Eine solche Darstellung zielt, wie gezeigt werden soll, nicht auf die Auseinandersetzung mit „realer“ Kriegserfahrung, sondern der rückwirkenden Selbsterklärung eines nationalen Kollektivs. Denn im Gegensatz zum klassischen Kriegsmelodram, in dem der Krieg Katalysator individueller Gefühlsschlachten ist, wird das Einzelschicksal in *Nacht fiel über Gotenhafen* stellvertretend für das Schicksal eines Volkes im Krieg inszeniert.

In *Nacht fiel über Gotenhafen* wird die Verführbarkeit der Frau vorgeführt und gleichzeitig um Verständnis für ihre Schwäche geworben. Maria hat Hans Schott mehrmals einen Korb gegeben, bevor er ihr ungebeten in die Wohnung einer Freundin folgt. Hier werden die beiden von einem Fliegeralarm überrascht. Der Dachstuhl des Hauses wird getroffen, Schott löscht die Flammen und Maria sitzt zitternd auf dem Bett. Als er das

Feuer endlich besiegt hat, sinkt sie in seine Arme. In der Ausnahmesituation wird Schott zum Helden, Maria erliegt wehrlos seinem ‚(Liebes-)Feuer‘.

Das Fremdgehen bleibt in *Nacht fiel über Gotenhafen* ein einmaliger Ausrutscher, dessen Ursache in der weiblichen Überforderung durch den Kriegsalltag zu suchen ist. Marias Fehltritt spielt zwar auch auf die reale weibliche Untreue im Krieg an, dient aber vor allem einem umfassenden Entlastungsnarrativ. Die Verführung wird mit der jüngsten deutschen Geschichte parallelisiert. Dazu wird die Spielhandlung öfters durch Wochenschaumaterial unterbrochen und mit einem Off-Kommentar unterlegt. So folgen einem unerwünschten Sylvesterkuss Bilder von Panzern und Soldaten:

„Das Jahr 1944 wurde das Jahr des Rückzuges an allen Fronten. Die verführten Massen begriffen, dass der Krieg nicht zu gewinnen war. In epischer Wucht und Größe begann der Marsch des deutschen Volkes in den nationalen Selbstmord.“

So wie Maria ist auch das deutsche Volk verführt worden. Hitler muss in diesem Zusammenhang nicht namentlich genannt werden, denn die Rede vom großen Verführer Adolf Hitler ist im Deutschland der Nachkriegszeit ein geläufiger Topos. West- und ostdeutsche Politiker bedienen sich einer sexualisierten Metaphorik, um das Verhältnis der Deutschen zu Hitler zu erklären. Das Volk wird als weiblicher Körper imaginiert, in den die Nationalsozialisten eingedrungen sind. Hitler und die Nationalsozialisten sind demnach nicht Teil des Volkes, sondern dessen Schänder.¹⁸ Der erinnerungspolitische Gewinn der Parallelisierung von Frau und Volk liegt in *Nacht fiel über Gotenhafen* darin, dass Maria im Rahmen der eigentlichen Verführungserzählung moralisch entlastet wird und diese auf der Handlungsebene hergestellte Kohärenz die Ebene der historischen Darstellung überformt.

Wenn also keine der Figuren in *Nacht fiel über Gotenhafen* sich das Recht herausnimmt, über Maria zu richten, soll auch das Urteil über das deutsche Volk an eine höhere Instanz delegiert werden. Der Untergang der *Wilhelm-Gustloff* am Ende des Films ist folglich als Strafe Gottes zu verstehen: Eine Welt in der Unschuldige schuldig werden muss vernichtet werden. Politische Zusammenhänge und historische Prozesse lösen sich in diesem zur apokalyptischen Vision gesteigerten „Frauensicksal“ auf.

Die Auseinandersetzung mit der deutschen Kriegserfahrung wird in *Nacht fiel über Gotenhafen* von dem Bedürfnis dominiert, Schuld zu definieren und zu bewältigen. Dazu dient vor allem weibliche Passivität. Charakteristisch für die Erinnerungskultur der

¹⁸ Vgl. Insa Eschebach: Geschlechtsspezifische Symbolisierungen im Diskurs über Nationalsozialismus und Zweiten Weltkrieg. In: Ursula Heukenkamp (Hrsg.), *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945-1961)*, Amsterdam 2001. S. S. 635-642.

fünfziger Jahre ist jedoch, dass die weibliche Ohnmacht immer wieder durch das souveräne Handeln der Gräfin von Reuss konterkariert wird. Die „verzweifelte Frau“ konkurriert mit dem Heldentum der Frau, „die ihren Mann steht.“¹⁹ Der Zweite Weltkrieg muss im ersten Nachkriegsjahrzehnt Schauplatz deutscher Tugenden bleiben: Kameradschaft, Tapferkeit und Durchhaltevermögen sind in den westdeutschen Filmen dieser Jahre unantastbar und so muss auch ein Film über die Flucht eine „Offenbarung wahren Heldentums“²⁰ sein.

Die Schwierigkeit einen angemessenen Modus zu finden, um die Kriegserfahrungen zu repräsentieren, zeigt sich insbesondere in dem Stimmungswechsel zwischen Spiel- und Dokumentarszenen. Das in den Dokumentarsequenzen erzeugte Pathos, bricht sich wiederholt an dem heiteren Rhythmus der Spielszenen. Während der Off-Kommentar eine „Völkerwanderung, so trostlos wie sie die Welt noch nicht gesehen hatte“ beschwört, schwatzen die Figuren von „Brandbömbchen“.

Potentiell traumatische Erfahrungen verschwinden in *Nacht fiel über Gotenhafen* in einem erhöhten Erzähltempo. So nehmen die Ankunft der Roten Armee – eine Szene, in der eine Vergewaltigung angedeutet wird und Marias beste Freundin von russischen Soldaten erschossen wird –, der Abschied von der Heimat, und die Wanderung nach Gotenhafen zusammen ebensoviel Zeit in Anspruch wie der Untergang der *Gustloff*. Die Auseinandersetzung mit individuellem Leid wird zugunsten einer kollektiven Opfererinnerung verdrängt, die politisch anschlussfähig ist, und das in zweifacher Hinsicht. Die Deutschen sind Opfer Hitlers und die der Sowjetunion. Auf der einen Seite steht der Verführer, auf der anderen der Vergewaltiger, dazwischen ein geschundenes Volk.

Auch die Geschichte der jüdischen Opfer des Nationalsozialismus wird in *Nacht fiel über Gotenhafen* in das deutsche Opfernarrativ eingebunden. Die Judenverfolgung wird über das Moment des Heimatverlusts mit der deutschen Flucht aus dem Osten parallelisiert. In einer Szene, die unter Offizieren spielt und nicht weiter in die Handlung des Films integriert ist, verhaftet die SS eine jüdische Frau (Marlene Riphahn) und ihren Vater. In einem kurzen Monolog spricht die Jüdin über die Etappen ihrer Flucht, über Heimatlosigkeit und darüber, dass sie stets auf das Glück und den guten Willen fremder Menschen angewiesen sei. Im Anschluss an diese Szene, müssen die Protagonisten des Films Hab und Gut packen, um ihre Heimat für immer zu verlassen. Anlässlich einer notdürftigen Beerdigung unterwegs spricht der Dorfpfarrer:

¹⁹ *Nacht fiel über Gotenhafen* wurde in Kino mit dem Slogan „Den deutschen Frauen gewidmet in Gedenken an eine Zeit in der sie ihren Mann stehen mußten“ beworben. Vgl. Zusatz-Material auf DVD.

²⁰ Rezension in der Zeitschrift *Wochenende*, Nr.2/1960.

„Wir, die wir selbst kein Zuhause mehr haben, unser Land ist wüst, unsere Städte sind mit Feuer verbrannt, Fremde verzehren unsere Äcker vor unseren Augen, über uns steht tiefe Nacht und Finsternis ist über uns gekommen. In ruheloser Erde musst du ruhen, denn wir sind die Gejagten.“

Das jüdische ‚Schicksal‘ dient in *Nacht fiel über Gotenhafen* als Platzhalter für das deutsche, das Leiden der jüdischen Nachtclubbesitzerin wird dabei allerdings in seiner optischen und zeitlichen Präsenz von der Flucht der Protagonist/innen aus Ostpreußen übertroffen.

III. Die Flucht

Fast 50 Jahre nachdem *Nacht fiel über Gotenhafen* in den westdeutschen Kinos anlief, haben zwei Fernsehproduktionen die Themen Flucht und Vertreibung sowie den Untergang der *Gustloff* wieder aufgenommen und überraschend ähnlich umgesetzt. Beim näheren Hinsehen werden hinter den vermeintlichen Ähnlichkeiten aber auch neue Paradigmen der „Vergangenheitsbewältigung“ sichtbar, die sich insbesondere in die Darstellung der Geschlechter einschreiben.

In dem 2007 ausgestrahlten Zweiteiler *Die Flucht* kehrt die Gräfin Lena von Mahlenberg (Maria Furtwängler) 1944 in ihre ostpreußische Heimat zurück, um das väterliche Gut zu verwalten. Traditionsbewusst verlobt sie sich mit dem NS-affinen Sohn des Nachbarguts, Heinrich (Tonio Arango), verliebt sich später jedoch in den französischen Kriegsgefangenen François (Jean-Yves Bertelot).²¹ Lange glaubt Lena der Radiopropaganda und hält den Vormarsch der Roten Armee für ein Gerücht, François hingegen bereitet heimlich alles für eine Flucht vor. Auf dem Weg nach Westen müssen sich die beiden trennen und Lena führt ihren Treck alleine bis nach Bayern. Monate später steht François vor ihrer Tür, nun in einer französischen Uniform. Er arbeitet für den alliierten Kontrollrat, um „die Schuldigen von den Unschuldigen zu unterscheiden.“ Endlich können Lena und François sich öffentlich zueinander bekennen. Während ihres ersten Kusses in der neuen Freiheit, setzt ein Sommerregen ein. Die Vergangenheit wird vom Regen weggespült und Lena ist endlich in einer besseren Welt angekommen.

²¹ In *Nacht fiel über Gotenhafen* musste der französische Kriegsgefangene noch mit der Magd Vorlieb nehmen, im Jahr 2007 hat er eine Hochschulbildung und wird erst zum engsten Vertrauten und dann zum heimlichen Liebhaber der Hauptfigur.

Endete die Vorlage aus den fünfziger Jahre in diffusen Andeutungen einer besseren Zukunft, vollendet sich die apokalyptische Vision des Untergangs in dem aktuellen Film mit der glücklichen Ankunft in einer neuen Heimat. Auch hier wird die Flucht zum kathartischen Moment, das die nationalsozialistische Vergangenheit von der Bundesrepublik abtrennt: „So ungewiss unsere Zukunft war, so sicher wusste ich, dass sie nichts mehr mit der Welt zu tun haben würde, aus der wir gekommen waren“, spricht Lena aus dem Off, als der Treck in Bayern ankommt und die Überlebenden ein neues Leben beginnen können, das stellvertretend für die Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik steht. Selbstverständlich kommen die Ostpreußen in *Die Flucht* in Westdeutschland an. Ihr Weg durch die spätere DDR ist komplett ausgeklammert.

Auch 2007 ist das Schicksal der Frau paradigmatisch für die Geschichte des deutschen Volkes, nur wird diese nicht von den Nationalsozialisten verführt, sondern sie verliebt sich in einen (späteren) Alliierten. Verwirrte in *Nacht fiel über Gotenhafen* der Krieg die Gefühle der Protagonistin, schafft er in *Die Flucht* Klarheit. Lena wird konfrontiert mit der Grausamkeit und Willkür der Nazis und den Schrecken von Krieg und Flucht. Als sie mit ansehen muss, wie einer ihrer Kriegsgefangenen erschossen wird, löst sie sich von der ostpreußischen Tradition und der durch die Nazis korrumpierten väterlichen Ordnung und wendet sich stattdessen dem bürgerlichen Franzosen zu.

Die deutsche Frau verlässt ihren deutschen Verlobten, weil der Franzose ihm moralisch überlegen ist. Nicht Schwäche und Verführbarkeit, sondern Einsicht und Anpassungsfähigkeit sind die weiblichen Eigenschaften, die in *Die Flucht* bemüht werden, um die deutsche Geschichte in das aktuelle deutsche Selbstbild zu integrieren. Es geht 2007 offensichtlich nicht mehr darum Schuld abzuwehren, sondern darum, die Überwindung der schuldhaften Vergangenheit vorzuführen. Die Vätergeneration bekennt sich in *Die Flucht* nicht nur für schuldig, sie richtet auch über sich selbst. Marias Vater (Jürgen Hentsch) erschießt sich, als russische Soldaten sein Haus stürmen, Heinrichs Vater (Hanns Zischler) erhängt sich nach der Ankunft der Roten Armee, weil ihn „der Kreislauf der Schuld“ eingeholt hätte. Die junge Frau, zu jung um 1933 Hitler gewählt zu haben, beweist hingegen Willen zu Re-Education und zur Westintegration.

In *Die Flucht* wird zudem nicht nur die Neugründung der deutschen Nation erzählt, sondern auch das europäische Einigungsprojekt allegorisch heraufbeschworen. Das Liebespaar Lena und François konstruieren ein ‚Wir‘, das gemeinsam am Krieg gelitten hat. Die Opfererfahrung ist eine geteilte und der Zweite Weltkrieg wird zum Kern eines europäischen Friedens stilisiert. Zusammengehalten wird die in *Die Flucht* angedeutete

europäische Gemeinschaft durch eine gemeinsame christliche Tradition. Die Kriegsgefangenen feiern genau wie ihre Gutsleute Erntedank und Weihnachten. Lena und François begegnen sich in der Kirche, wo sie beide für ihre gefallenen Brüder beten, und schließlich sprechen sie gemeinsam ein *Vater unser*. *Die Flucht* imaginiert ein europäisches Bündnis, das von der Hauptachse Frankreich-Deutschland bestimmt und eindeutig über sein christliches Fundament definiert wird.

IV. Die Gustloff

Die in *Die Gustloff* erzählte Geschichte ist hingegen eine von deutschen Opfern und deutschen Helden. Hier geht es um kein europäisches Projekt, sondern um *die* deutsche Katastrophe. Die Handlung des Films beschränkt sich auf die Geschehnisse zwischen dem 28. und 31. Januar 1945 und beginnt somit bereits mit dem Ausnahmezustand: Es werden erfrorene Flüchtlingskinder, verzweifelte Mütter und erbarmungslose Feldjäger, die alte Männer und kleine Jungen für den Volkssturm verhaften, gezeigt. Der Protagonist des Films, Kapitän Hellmuth Kehding, ist neu in Gotenhafen, gesandt mit dem Auftrag, möglichst viele Menschen zu retten. Und wie wiederholt gezeigt wird, ist dies auch das innere Anliegen des jungen Mannes. Gespräche zwischen Kehding, seiner Verlobten und seinem Bruder, offenbaren, dass er schon immer gegen den Krieg gewesen ist. *Die Gustloff* ist also ebenso wie *Die Flucht* aus der Perspektive einer Figur erzählt, die das historische Bewusstsein der Produktionsgegenwart repräsentiert. So entwickeln sich die Figuren in *Die Gustloff* auch nicht. Kehding und seine Verlobte werden eingeführt als unbeirrbar gute Menschen. Der Film zeigt ihre guten Taten. Innere Konflikte, wie sie Lena oder Maria noch austragen mussten, haben sie nicht. Die weibliche Hauptfigur in *Die Gustloff* spiegelt nicht die Entwicklung des deutschen Volkes im Zweiten Weltkrieg wider, sondern bildet den Kern einer unerschütterbaren Moral, an die nach dem Untergang nahtlos angeknüpft werden kann. Verkörperte Lena in *Die Flucht* Entwicklung, steht Erika für Kontinuität. Folgerichtig sind Erika auch zwei Mütter an die Seite gestellt, für die sie sich stark macht und denen sie rührend hilft. Wurde in *Die Flucht* noch die deutsche Geschichte um den Preis der deutschen Männlichkeit als Erfolgsgeschichte erzählt, wird am Ende der *Gustloff* der deutsche Kapitän zum Vater eines Kindes ernannt, das im Rettungsboot geboren wurde. Das Vertrauen in die deutschen Väter bleibt somit ungebrochen und die Überlebenden der Katastrophe, die zwei ‚Gutmenschen‘ Kehding und Erika, werden gleichsam als Ursprungsfamilie der zukünftigen Bundesrepublik inszeniert.

Anders als in *Nacht fiel über Gotenhafen* wird in diesem Film die Ursache des Untergangs thematisiert: Zwietracht auf der Kommandobrücke, Sabotage und Fahrlässigkeit

könnten zur Katastrophe beigetragen haben, wie der Film nahe legt. Außerdem suggerieren verschiedene Handlungsstränge wie die *Gustloff* überhaupt in das Sichtfeld eines russischen U-Boots geraten konnte. So wird der Untergang ein Stück weit aus der tragisch-religiösen Überhöhung herausgelöst und vermeintlich in einen historischen Faktenhorizont eingebettet – dies allerdings nur um in der Logik eines simplen Gut-gegen-Böse-Plots aufzugehen. Denn wie bereits in den fünfziger Jahren kämpfen in *Die Gustloff* gute Deutsche gegen böse Nazis. Versuchten die Filme der fünfziger Jahre jedoch noch die Ehre der Wehrmacht zu retten, gehören die Militärs heute ausnahmslos zu den Bösen. Kehding hat – im Gegensatz zu seinem Bruder – in seinem Leben ausschließlich Handels- und Kreuzfahrtschiffe geführt, ist damit also ein Zivilist.

An Bord der *Gustloff* ist eine – in *Nacht fiel über Gotenhafen* nicht erwähnte – U-Boot-Einheit stationiert, deren verschrobener Kommandant Petri (Karl Markovics) zum sofortigen Kriegseinsatz seiner Männer drängt und den die Flüchtlinge nicht interessieren. Außerdem ist Kehdings verbitterter Bruder (Heiner Lauterbach), der vor seiner Verwundung bei der Kriegsmarine war, an Bord. Nach einer Reihe von Streitigkeiten zwischen Kehding und der militärischen Besatzung des Schiffs fährt die *Gustloff* schließlich auf Petris Geheiß in tiefen Gewässern, noch dazu beleuchtet. Kehding protestiert, das sei zu riskant, in Küstennähe sei man vor feindlichen U-Booten geschützt. Aber er kann sich nicht durchsetzen und wird der Kommandobrücke verwiesen. Kurz darauf wird die *Gustloff* torpediert.

Der entscheidende Unterschied zwischen *Nacht fiel über Gotenhafen* und der Verfilmung von 2008 ist, dass das Fernseh-drama die Notwendigkeit des Untergangs in Frage stellt. Hätten die anderen Kapitäne auf Kehding gehört, wäre das Schiff vielleicht heil in Kiel angekommen. Insofern ist der Untergang nicht Strafe, sondern symbolische Aufwertung des aufrechten Deutschen, der hilflos zusehen muss, wie andere falsch handeln und deswegen Tausende ertrinken müssen. Weil sich die guten Deutschen (repräsentiert durch die Identifikationsfigur Kapitän Kehding) niemals auf den Nationalsozialismus eingelassen haben, braucht in diesem Film keine Schuld getilgt zu werden. Für Wisbars Erzählung war die Schuldfrage zentral, bei Vilsmaier spielt sie keine Rolle mehr, denn dieser Film ist für eine Generation produziert, die nicht die eigenen Erfahrung bewältigen muss, sondern die ihrer Großeltern nacherleben möchte. Ihr geht es um die Frage einer positiv definierten Herkunft, wobei sich subjektive und familiäre Perspektive mit kollektivem Erinnerungsanspruch zu vermengen scheinen.

An die Stelle der wehrlosen Verführten von damals ist derzeit der verhinderte Retter getreten. Ohnmacht muss in *Die Gustloff* nicht mehr weiblich codiert werden, weil sich

die Parameter der Erinnerungskultur verschoben haben. Während sich die nationale Erinnerung im Deutschland der fünfziger Jahre im Wesentlichen um das heroische Opfer²² (*sacrificium*) zentrierte und passive Opfer (*victima*), wie oben beschrieben, selbst mittels geschlechtsspezifischer Codierung nur widersprüchlich dargestellt werden konnten, gilt das erinnerungspolitische Interesse heute den passiven Opfern.²³ Heldentum wird vor diesem Hintergrund in beiden Fernseh Dramen an moralischer Standfestigkeit und historischem Weitblick gemessen. Und Kehdings Mut wird ähnlich wie Lenas Entscheidung belohnt. So ist beispielsweise auch auf einer Texttafel am Ende des Films zu lesen, dass Kapitän Kehding nach dem Untergang der *Gustloff* 50.000 Flüchtlinge sicher „nach dem Westen“ gebracht hat.

Es sind diese „neuen“ Heldinnen und Helden, die im Mittelpunkt der Fernseh dramen über die Flucht stehen. Die visuelle Darstellung deutschen Leidens im Zweiten Weltkrieg ist zwar detaillierter und nimmt mehr Raum ein als in *Nacht fiel über Gotenhafen*, aber die Opferperspektive scheint für die Geschichtserzählung im „TV-Ereignis“-Format ebenso ungeeignet, wie die der Täter.²⁴ Im Hinblick auf die erinnerungskulturelle Funktion der Filme ist somit deutlich geworden, dass die Erzählung der Neugeburt der Bundesrepublik die Darstellung von „realer“ Kriegserfahrung dominiert.

Die Katastrophe markiert heute wie in den fünfziger Jahren einen Bruch mit dem nationalsozialistischen Deutschland. Nur ist diese heute nicht als Strafe, sondern als Überwindung der deutschen Geschichte inszeniert. Die kathartische Reinigung bleibt zwar Voraussetzung der neuen deutschen Erfolgsgeschichte, ist aber nicht mehr unmittelbar mit der Schuldfrage verknüpft. Folgte noch in *Nacht fiel über Gotenhafen* dem Untergang nicht mehr als das Versprechen einer Wiederauferstehung, schließen die jüngsten Fernseh dramen von 2007 und 2008 dagegen gleichermaßen optimistisch wie konventionell mit einem Happy End. Die Liebespaare haben überlebt und können nun ein gemeinsames Leben beginnen. Wird in *Die Flucht* sogar eine europäische Zukunft angedeutet, präsentiert *Die Gustloff* eine moralisch unerschütterbare Familie als Keimzelle des neuen deutschen Staates. Die Frage der Schuldbewältigung bleibt aus der Logik beider Filme ebenso ausgeschlossen, wie die Geschichte der Flüchtlinge nach

²² Vgl. z.B. U47 – Kapitänleutnant Prien (Harald Reinl, 1958) oder Des Teufels General (Helmut Käutner, 1955)

²³ Vgl. Assmann (2006).

²⁴ Vgl. Evelyn Fingers Aussage zu „Die Flucht“: „Da bleibt der Film ganz der Logik des Affektfernsehens verhaftet: Die Gräfin ist nur als Heldin, nicht als Opfer und schon gar nicht als Täterin vorstellbar.“ Evelyn Finger: Die Ohnmacht der Bilder. In: Die Zeit, 01.03.2007. Vgl. auch <http://hermes.zeit.de/pdf/archiv/2007/10/TV-Die-Flucht.pdf>, 22.11.2008.

ihrer Ankunft im Westen. Ähnlich wie in den Heimatfilmen²⁵ der fünfziger Jahre wird eine schnelle und glückliche Integration in die „zweite Heimat“ suggeriert. Nicht das städtische Auffanglager, sondern „blühende Landschaften“ beenden die Flucht in den Westen. Die Fernseh Dramen sind also nicht so sehr Erzählungen über den Verlust von Heimat, wie die selbstbewusste Neuaneignung nationaler Gründungsmythen. Die deutsche Opfergeschichte bietet sich tatsächlich auch im beginnenden 21. Jahrhundert als nationaler Mythos an, nicht nur weil sie Ost und West verbindet, sondern auch weil sie – wie die Fernseh ereignisse zumindest suggerieren – überwunden ist. 65 Jahre nach Kriegsende scheinen sich die Deutschen zu den Siegern der Geschichte (nicht des Zweiten Weltkriegs!) zählen zu wollen, wobei sich diese Lesart der Geschichte, wie vor allem *Die Flucht* zeigt, insbesondere durch Frauenfiguren vermitteln lässt. Das Weibliche ist nicht mehr der schwache Punkt der Nation, sondern Symbol ihrer Neuorientierung.

²⁵ Vgl. z.B. Grün ist die Heide (Hans Deppe, 1951)